DIE SILBERNEN BÜCHER

Caspar David Friedrich

LANDSCHAFTEN

LI
30653
C329

CASPAR DAVID FRIEDRICH, LANDSCHAFTEN

2.82

Caſpar David Friedrich

LANDSCHAFTEN

NEUN FARBIGE TAFELN UND

VIERZEHN ABBILDUNGEN

IM TEXT

MIT EINFÜHRENDEN WORTEN

SEINES FREUNDES

Carl Guſtav Carus

DIE SILBERNEN BÜCHER

WOLDEMAR KLEIN

BERLIN

UNIVERSITÄTS
BIBLIOTHEK
LEIPZIG

OPA-2021-108

ERSTE AUFLAGE

COPYRIGHT 1942 BY WOLDEMAR KLEIN, BERLIN

GESAMTHERSTELLUNG VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG

Dem Andenken

meiner lieben Frau

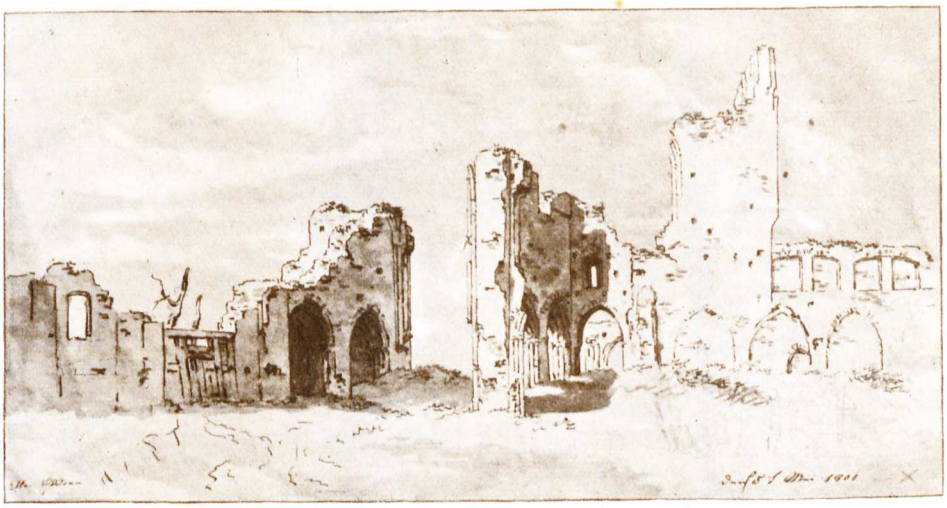
W. K.

Über Caspar David Friedrich sind in den letzten Jahren mehrere Bücher zeitgenössischer Autoren erschienen. Sie alle versuchen eine Deutung des eigenartigen Wesens dieses Malers und seines Werkes vom Standpunkt der heutigen Zeit zu geben; einer Zeit, die bereits einen Abstand von über hundert Jahren zum Werke Caspar David Friedrichs hat. Es ist nicht zu vermeiden, daß unser Urteil durch Erkenntnisse bedingt und mitgeformt wird, die aus der Entwicklung der Malerei der letzten hundert Jahre stammen.

Dieser Band über Caspar David Friedrich hat sich eine andere Aufgabe gestellt. Er soll uns den Eindruck vermitteln, den die Persönlichkeit des Künstlers und sein malerisches Werk auf seine Zeitgenossen oder, genauer gesagt, auf einen bedeutenden Zeitgenossen gemacht haben. Es ist ein besonders glücklicher Umstand, daß dieser Zeitgenosse — Carl Gustav Carus — nicht nur ein naher Freund unseres Malers, sondern ein feiner Psychologe und selbst ein begabter Maler war. Carus gelang es, das Vertrauen des sonst so verschlossenen, menschenscheuen Künstlers zu gewinnen; beide machten nicht nur häufig gemeinsame Spaziergänge, sondern sie zeichneten zusammen vor der Natur. Die theoretischen Unterhaltungen über die Landschaftsmalerei gingen Hand in Hand mit der praktischen Betätigung.

Die Eindrücke, die die Persönlichkeit Caspar David Friedrichs, seine Bilder, seine künstlerischen Ansichten auf Carus machten, hat dieser an verschiedenen Stellen der Denkwürdigkeiten seines Lebens aufgezeichnet. Alle wichtigen Äußerungen über Caspar David Friedrich wurden aus dem dreibändigen Werk herausgelöst und in eine logische Ordnung — ohne jeden eigenen Zusatz — gebracht. Dem starken Eindruck, der von diesen persönlichen Erlebnissen ausstrahlt, wird man sich nicht entziehen können.

14. Februar 1942. *Woldemar Klein*



Wer in der Geschichte der Landschaftsmalerei, und insbesondere in Deutschland, um fünf bis sechs Jahrzehnte zurückgehen will, der wird auf einen ziemlich trostlosen Zustand eines Kunstzweiges treffen. Nachdem die Erinnerungen an Ruysdael, Everdingen, Waterloo einerseits und an Claude Lorrain, an die Poussins, Salvator Rosa und Swaneveldt andererseits immer matter und matter ausgesponnen worden waren, hatte neben einer mitunter, nach der beiden Canaletto-Vorgänge, noch Tüchtiges leistenden Prospektmalerei eine Art von Landschaftskunst Platz ergriffen, welche man gegenwärtig eigentlich nur noch als feinere Tapetenmalerei wird gelten lassen können. – Ein paar dunkle manierierte Bäume zu beiden Seiten des Vordergrundes, einige Ruinen alter Tempel oder ein Stück Felsen daneben, dann im Mittelgrunde einige Staffage zu Fuß oder zu Pferde, womöglich mit einem Flusse und einer Brücke und einigem Vieh, eine Partie blaue Berge hinter allem diesen, und einige tüchtige Wolken darüber, das war so ungefähr, was dazumal als eine Landschaft gelten durfte. –

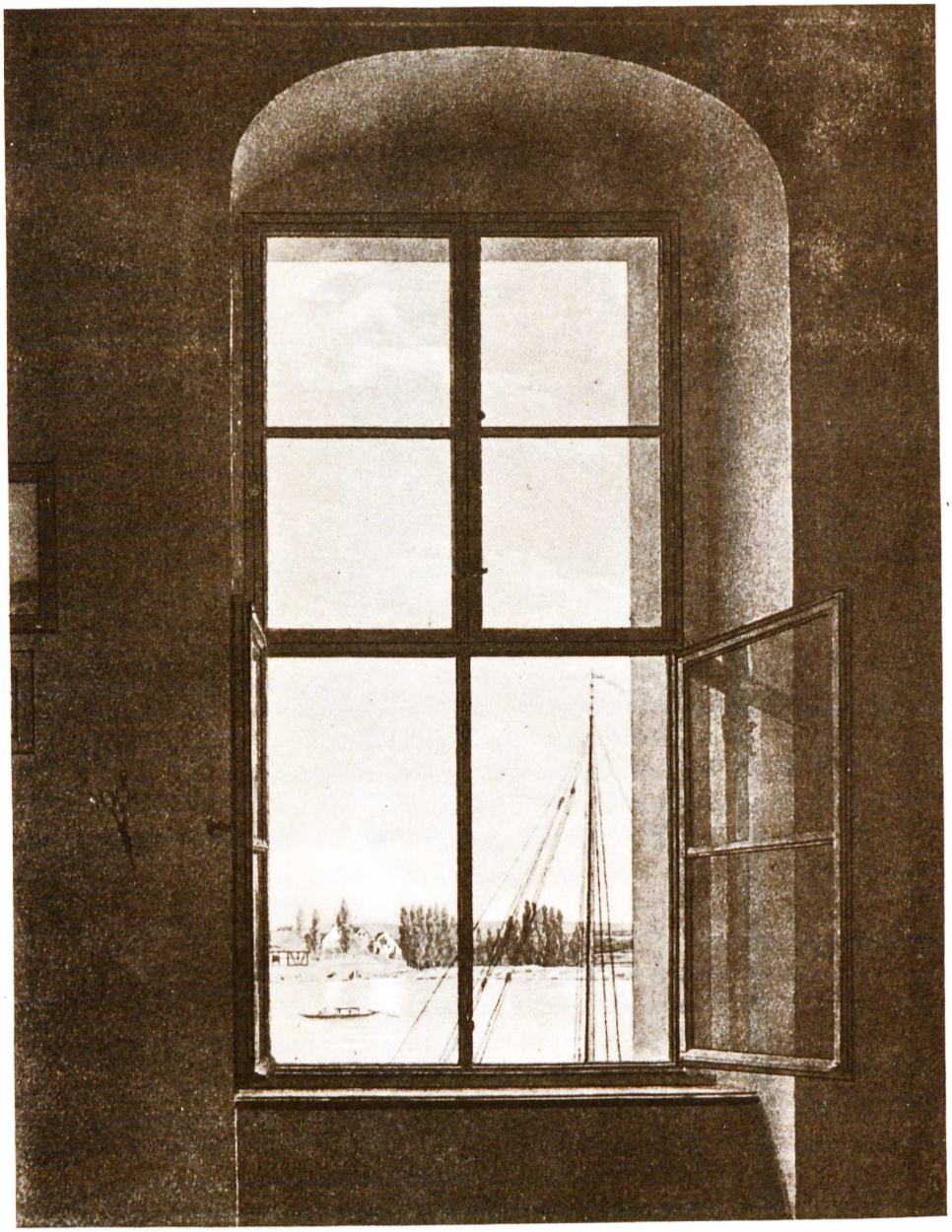
Es kann nun hier nicht Aufgabe sein, darlegen zu wollen, wie allen diesen Künsten allmählich überall ein frischer Morgen aufging, wie die vulkanische Erschütterung, welche, vom Jahre 1789 ausgehend, Europa umgestaltete, auf eigentümliche Weise wie in der Wissenschaft so auch in der Kunst widerhallte – hier soll diese Einleitung nur auf eins uns hier zunächst Liegende aufmerksam machen, nämlich, »daß in der Landschaftsmalerei namentlich FRIEDRICH es war, welcher mit einem durchaus tiefsinnigen und energischen Geiste und auf absolut originale Weise in den Wust des Alltäglichen, Prosaischen, Abgestandenen hineingriff, und, indem er ihn mit einer herben Melancholie

niederschlug, aus dessen Mitte eine eigentümlich neue, leuchtende poetische Richtung hervorhob«.

Wir wollen damit keineswegs die Art seiner Auffassung der Landschaftskunst als die allein wahre und noch weniger als die allein zu verfolgende hervorheben, aber wer sich jenen früheren nachbetenden, trivialen Zustand dieser Kunst vergegenwärtigen will und noch vergegenwärtigen kann, der wird fühlen, daß das Auftauchen einer solchen neuen urgeistigen Richtung, wie sie in Friedrich erschien, auf jedes empfängliche Gemüt durchaus anregend, ja erschütternd einwirken mußte. — Das Wort: »voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage«, welches der selbst eigentümlich poetische Bildhauer David d'Angers aussprach, als Verfasser dieses ihm die Bekanntschaft mit größeren Arbeiten von Friedrich und mit Friedrich selbst verschaffte, wird immer als ein für diese Wirkung äußerst charakteristisches betrachtet werden können.

Und gewiß, wer irgend Gelegenheit gehabt hat, große Arbeiten Friedrichs aus seiner guten Zeit aufmerksam zu betrachten, z. B. die beiden prächtigen Bilder im königlichen Schlosse zu Berlin — die Abtei im Eichenwalde an einem Winterabende, oder der Wanderer am Gestade des Meeres — oder das einmal einen literarischen Streit veranlassende Kruzifix auf dem Tannenhügel nach Sonnenuntergange, Sachen, denen wir an eigentümlicher Schönheit und Tiefe des Gedankens in dieser Gattung durchaus nichts Verwandtes an die Seite zu setzen wissen, ja wer auch nur einige seiner ausgeführten, allemal eine scharfe Charakteristik zeigenden kleinen Bilder oder Zeichnungen gesehen hat, der wird diesen Ausspruch vollkommen bestätigen müssen.

Kaspar David Friedrich und ich waren uns schon um das Jahr 1818 nähergekommen. Er stand damals in den vierziger Jahren, und die Schärfe seiner Individualität war eben um diese Zeit leiblich und geistig am entschiedensten ausgeprägt. Gebürtig vom Strande der Ostsee, eine recht scharf gezeichnete norddeutsche Natur, mit blondem Haar und Backenbart, einem bedeutenden Kopfbau und von hagerm, starkknochigem Körper, trug er einen eigenen melancholischen Ausdruck in seinem meist bleichen Gesicht, dessen blaues Augenpaar so tief unter dem stark vorspringenden Orbitalrande und buschigen, ebenfalls blonden Augenbrauen verborgen lag, daß darin schon der Blick des die Lichtwirkung im höchsten Grade konzentrierenden Malers sehr charakteristisch sich erklärt fand. Friedrich erfuhr als Jüngling das Schreckliche, daß beim Schlittschuhlaufen ein besonders geliebter Bruder, mit dem er sich bei Greifswald auf dem Eise befand, vor seinen Augen einbrach und von der Tiefe verschlungen wurde. Kam nun hinzu ein sehr hoher Begriff von der Kunst, ein an sich düsteres Naturell und eine aus beiden hervorgehende tiefe Unzufriedenheit mit seinen eigenen Leistungen, so begriff man leicht, wie er einst wirklich zu einem Versuche des Selbstmords sich verleitet finden konnte. Er hüllte dies immer in ein tiefes Geheimnis, aber man wird fühlen, wie gerade eine solche schon begonnene, obwohl noch zu rechter Zeit gehinderte Tat notwendig eine dumpfe und dunkle Nachwirkung auf eine Individualität dieser Art ausüben mußte. Seine ersten Studien hatte er auf der Akademie zu Kopenhagen gemacht, und im Jahre



1795 kam er nach Dresden. wo er 1817 zum Mitgliede der Akademie und später zum Professor der Landschaftsmalerei erwählt wurde. In Dresden hatte er sich stets sehr abgesondert gehalten, an keinen der damaligen Professoren sich angeschlossen und so allmählich einen eigenen tiefpoetischen, doch oft auch etwas finsteren und schroffen Stil der Landschaft sich ausgebildet. Wie in der Kunst, so war er auch im Leben; von strenger Rechtlichkeit, Geradheit und Abgeschlossenheit — deutsch durch und durch —, nie hatte er auch nur versucht, eine der fremden modernen Sprachen zu erlernen, aller Ostentation ebenso fremd wie jeder luxuriösen Geselligkeit. Man sah ihn fast nie unter Menschen, und ich erinnere mich eines einzigen Abends, da es uns gelungen war, ihn in einem kleinen Familienzirkel bei uns festzuhalten. Die Dämmerung war sein Element, früh im ersten Morgenlicht ein einsamer Spaziergang, und ebenso ein zweiter abends bei oder nach Sonnenuntergang, wobei er indes die Begleitung eines Freundes gern sah: das waren seine einzigen Zerstreuungen; übrigens brütete er in seinem stark beschatteten Zimmer fast fortwährend über seinen Kunstschöpfungen.

Es war mir von großer Wichtigkeit, Friedrichs Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder kennenzulernen. Er machte selten Skizzen, Kartons, Farbenentwürfe zu seinen Gemälden, denn er behauptete (und gewiß nicht ganz mit Unrecht), die Phantasie erkalte immer etwas durch diese Hilfsmittel. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich aufgespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit der Rohrfeder und Tusche das

Ganze auf und schritt hierauf bald zur Untermalung. Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe ihrer Entstehung stets bestimmt und geordnet aus und gaben immer den Abdruck seiner Eigentümlichkeit und der Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren.

»Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein«, war sein Grundsatz, und man darf sagen, alle seine Bilder sind auf diese Weise entstanden. Sehr lehrreich für mich war das entschiedene Gefühl für reine Konzentration des Lichts, welche seine Werke auszeichnete. Er sagte mir einmal: »ein Traum habe ihm zuerst darüber die rechte Erkenntnis gegeben«, und er hielt diese Erkenntnis, welcher von Künstlern selten die ganz gebührende Rechnung getragen wird, sehr fest. Ist doch überhaupt in dieser Beziehung einer künftigen »Wissenschaft der Kunst« noch viel vorbehalten, klar auszusprechen, was jetzt nur einzeln dunkel gefühlt wird.

Was künstlich ist, verlangt geschloss'nen Raum,
Natürlichem genügt das Weltall kaum;

ist ein Wort, das man hier als Grundthema betrachten dürfte. Das Bild, könnte man sagen, ist ein fixierter Blick, das gewöhnliche Sehen, als ein bewegliches und stets bewegtes Umschauen in der natürlichen Welt, kennt keine Konzentration der Massen

und des Lichts, der möglichst festgeheftete Blick dagegen (einen absolut festgehaltenen gibt es nicht, wegen der steten inneren Erzitterung des Auges) zeigt uns allemal in der Mitte des Sehfeldes, da, wo die beiden Augenachsen sich vereinigen, die größte Deutlichkeit, d. h. also auch die vollkommenste Lichtwirkung; das Bild folglich, welches als solches die Anschauung bieten soll eines nachgeahmten, aber durch Geistesabstraktion wirklich fixierten Sehfeldes oder Blicks, verlangt ebendarum durchaus teils den »geschlossenen Raum«, teils auch objektiv die Konzentration der Lichtwirkung, und unwillkürlich und halb unbewußt fühlt es daher sogleich der Beschauer als einen Mangel, wenn diesen Bedingungen nicht vollständig entsprochen ist. Friedrich empfahl mir einst ein Experiment, welches mich sehr aufklärte, und welches ich hier noch erzähle, weil es wohl manchem nützlich werden könnte. Ein Mondscheinbild fand er einst auf meiner Staffelei, was ihm wahrhaft gefiel seiner Empfindung und Anordnung nach, welchem aber eben jene Konzentration noch sehr fehlte. Da bat er mich, eine dunkle Lasur auf die Palette zu nehmen und außerhalb des Mondes und der nächsterleuchteten Stellen alles, und je mehr gegen den Rand des Bildes um so dunkler, damit zu übertuschen und dann auf die veränderte Wirkung achtzugeben. Ich tat es, und das Bild war mit eins ein anderes geworden; nun erst war die Illusion der Mondbeleuchtung deutlich.

Mein Freund war im Jahre 1818 einmal wieder in seiner Vaterstadt Greifswald gewesen und hatte auch die Insel Rügen durchwandert und mannigfache Studien mitgebracht; welche mich nicht wenig ergriffen und sehr den Wunsch rege machten, diese Gegenden und namentlich das Meer selbst kennenzulernen. Das nächste Jahr gelang mir wirklich die Erfüllung dieses Wunsches, und so danke ich Friedrich auch dort Eindrücke, die, selbst nachdem ich späterhin so viel Größeres und Reicheres gesehen, immerfort eine eigentümliche Tiefe und Schönheit bewahrt haben, mich aber zugleich auch immer deutlicher verstehen ließen, was eigentlich bei seinen Bildern der Magnet war, der mehr oder weniger ihrer aller Richtung bestimmte.

Mehrmals war ich mit Friedrich über die nähern Höhen und Tiefen der Gegend gezogen, und wenn wir dann bei dem Interessantesten hielten, ja wohl beide dasselbe Objekt zu zeichnen anfingen, so hatte ich oftmals meine Betrachtung, wie unendlich verschieden, und doch immer in ihrer Art vollkommen treu, die Auffassung von einem und demselben Gegenstande durch zwei verschiedene Geister sein könne! Ich bewahre noch in meinen Portefeuillen nebeneinander die sauberen Bleistiftzeichnungen eines mit wilden Winden gar anmutig umwachsenen eisernen Kreuzes auf dem schön gelegenen Kirchhofe des Dorfes Priesnitz bei Dresden, welche wir beide nebeneinandersitzend treulich und bestens vollendet hatten, und jeder Betrachtende wird zwei ganz

verschiedene Blätter und doch ein Objekt erkennen, so wenig wir es doch auf irgendeine ideale, sondern nur auf ganz treue Naturauffassung abgesehen hatten.

Friedrich mit seiner etwas starren und trüben, aber hochpoetischen Weise war überhaupt und insbesondere in der Landschaftsmalerei der erste, der das Philistertum angriff und aufschüttelte, und es hatte viel Aufsehen gemacht, als über eins seiner Bilder, ein Kruzifix auf dem Felsen unter dunklen Tannen und vor den verglühenden Wolken der Abendröte, ein literarischer Streit sich erhob, der für ihn von dem ihm befreundeten Gerh. von Kügelgen, gegen ihn von einem banalen Dilettanten, einen gewissen Herrn von Ramdohr, zum Nachteil des letztern durchgefochten wurde.

Seine Bilder waren damals sehr gesucht, und er erhielt viele Besuche hoher und geringer Kunstfreunde, wobei es denn zuweilen auch an wunderlichen Begegnungen nicht fehlte, indem manche seiner Werke geradezu von kälteren Naturen gar nicht verstanden werden konnten. So führte der weltbekannte gelehrte Hofrat Böttiger, mit dem auch ich damals öfters in Berührung kam und von dessen überall behäbiger Gefälligkeit und (nach Goethes Ausdruck) Ubique-Natur viele Geschichtchen kursierten, einst einige aristokratische Damen bei ihm ein, als eben ein neues Bild, eine weite nebelige Gebirgsferne mit einem einzigen darüber schwebenden Adler, auf der Staffelei stand. Der blinzelnde Archäologe stellte sich alsbald halb mit dem Rücken davor und entwickelte in fließender Rede den etwas erstaunten Beschauerinnen die Schönheit und tiefe Bedeutsamkeit dieses Seestücks, bis Friedrich verdrießlich auf die Gebirge zeigte und das Bild wegnahm. Ein anderer Kunstfreund stellte auch wohl einmal eins der von Friedrich allerdings oft etwas barock genommenen Seebilder, in denen aber doch stets irgendein der Ostseenatur charakteristischer Lichteffekt dem Künstler tief empfunden vorgeschwebt hatte, verkehrt auf die Staffelei und hielt den dunklen Wolkenhimmel für die Wellen und den Himmel für das Meer.

Sehr überrascht waren Friedrichs Freunde, als er um diese Zeit (1818) sich verheiratete, denn dem menschenscheuen melancholischen Künstler hatte niemand diesen Entschluß zugetraut. Er wohnte da an der Elbe, man nennt es den Elbberg, und eine Bürgerstochter aus seiner Nähe war seine Wahl; eine einfache stille Frau, die ihm nach und nach einige Kinder gebar, übrigens aber sein Leben und sein Wesen in nichts änderte.

In seiner eigentümlichen, immer dunklen und oft harten Gemütsart hatten, offenbar als Vorläufer eines Hirnleidens, dem Friedrich auch später unterlag, gewisse fixe Ideen sich entwickelt, welche anfingen, seine häusliche Existenz später vollständig zu untergraben. Mißtrauisch, wie er war, quälte er sich und die Seinigen mit Vorstellungen von der Untreue seiner Frau, die ganz aus der Luft gegriffen waren, dessenungeachtet aber hinreichten, ihn ganz zu absorbieren. Anfälle von roher Härte gegen die Seinigen blieben nicht aus, ich machte ihm die ernstesten Vorstellungen darüber, suchte auch als Arzt einzuwirken, aber alles vergebens, und so wurde denn natürlich dadurch auch mein Verhältnis zu ihm gestört, ich kam fast nicht mehr zu ihm, bis späterhin, nachdem er vom

den 20 und 21 März 1812

Schlage gelähmt wurde, um ihm noch nach Kräften nützlich zu sein, verlor aber doch immer einen bedeutenden und mir in jeder Beziehung werten Umgang.
Freunde haben eine Unterstützung für ihn selbst zusammengebracht, deren er wohl bedurfte. Es ist aber seltsam, wie doch jene ganze Kunstperiode, in welcher Friedrich, Matthaei, Vogler, Rößler, Klengel und Hartmann tätig waren, jetzt schon (1839) so ganz untergegangen oder durch die neu aufgehenden hier sich fixierenden Zweige Düsseldorfer Schule weit zurückgedrängt ist!
Obgleich schon mehrere Jahre durch die Folge des Schlagflusses Friedrichs geistige und künstlerische Tätigkeit gelähmt war, fanden sich auf der Dresdner Kunstausstellung 1840 noch einige seiner letzten Bilder, welche beweisen, mit wie seltener und eisenfester Eigentümlichkeit er bis in seine letzten Lebensjahre dieselbe tief melancholische und immer geistig lebendige Romantik der Poesie in seinen Werken walten ließ. – Darum halte ich es nun auch für etwas sehr Wichtiges, aus den im Nachlasse vorgefundenen Aufsätzen Friedrichs einiges auszuheben und der Kunstgeschichte dasjenige aufzubewahren, was durch sein größeres Gewicht und seine vollkommenere Darstellung sich zur öffentlichen Mitteilung eignet. Man wird finden, daß wie mit dem Pinsel so auch mit der Feder Friedrich sich immer vollkommen als ein und derselbe ausspricht, und wenn es überall wichtig ist, für die Geschichte der Menschheit möglichst viele und

genaue Züge derjenigen aufzubewahren, welche in irgendeiner Wissenschaft, einer Kunst, einer Lebensrichtung, einen wahrhaft neuen Weg eingeschlagen und in ursprünglich frischer lebensvoller Art aufgefaßt haben, so hoffen wir auch für diese Mitteilungen den Dank unserer Zeitgenossen zu erhalten. Dr. C. G. Carus

1.
Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den spanischen Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Tote erwartet. Dieser Herr N. N. hat nichts gesehen, was nicht jeder andere auch sieht, so nicht geradezu blind ist, und vom Künstler verlangt man doch, daß er mehr sehen soll.

2.
Dieser Maler weiß, was er macht, und jener fühlt, was er macht; könnte man doch aus beiden einen machen!

3.
Was den Berufenen zu tun als Tugend angerechnet wird, ist für den Unberufenen zu tun oft ein Laster.

4.

Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes, heilig achten jede fromme Ahnung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zu anschaulicher Form, und diese Form werde dein Bild!

5.

Das Bild ist groß, aber die Größe fehlet im Bilde.

6.

Dieser Maler X. ist auch einer von den vielen jetziger Zeit, deren Studien, nach der Natur gezeichnet oder gemalt, ganz vortrefflich sind; wenn aber diese Studien zu Bildern benutzt werden sollen und die Urbilder dem leiblichen Auge entrückt sind und der Maler auch auf sein geistiges Auge angewiesen ist, da erkennt man nichts mehr von den früheren eigenen Studien. Andere Maler hingegen zeichnen oft ängstlich und unbehilflich nach der Natur, wenn es aber dahin kommt, das Gezeichnete zu Bildern zu benutzen, so gewinnt alles Leben und Seele.

7.

N. N. galt für einen Künstler, als er noch keiner war; jetzt, da er es ist, gilt er nichts mehr. Früher galt er bei andern, jetzt gilt er sich selbst etwas. Viele ziehen das erste, wenige das zweite vor.*

8.

N. N. ist bekannt wegen seiner Neigung, düstere Gegenstände zu malen, ohne daß man jedoch in seinem Umgange Heiterkeit des Herzens vermißte. Seine Freunde aber sind bemüht, ihn von dieser Neigung abzulenken, und beauftragen ihn deshalb, heitere Gegenstände zu malen. Seiner Natur nach kann er wohl nie mit Wohlgefallen und Lust solche Aufträge ausführen, während er mit heiterem Sinne trübe Lüfte und ernste düstere Landschaften darstellen würde. — Oh, ihr Gutmütigen! die ihr so ganz und gar nicht das innere Drängen und Treiben der Seele erkennt und nicht den Menschen, wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat, wollet, sondern wie die Zeit und die Mode es will. — Über Charakterlosigkeit klagt unsere

* *Zuweilen, wie offenbar hier, bezeichnet Friedrich durch solche Zeichen offenbar sich selbst, häufiger andere.*

Zeit, und doch, wo nur einigermaßen Charakter angetroffen wird, sucht man ihn zu unterdrücken. — Oh, Herr! vergib diesen Herren, denn sie wissen nicht, was sie tun; auch bewirken sie das Gegenteil von dem, was sie beabsichtigen.

9.

Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann nie naturwidrig, immer nur naturgemäß sein. Nie aber darf das Gefühl eines anderen uns als Gesetz aufgebürdet werden. Geistige Verwandtschaft erzeugt ähnliche Werke, aber diese Verwandtschaft ist weit entfernt von Nachäfferei. Was man auch von N. N.'s Bildern sagen mag, und wie ähnlich sie auch oft des N. N. Bildern sind, sie sind dennoch aus ihm hervorgegangen und sind sein Eigentum.

10.

(Bemerkung über ein Bild)

Welch eine Überladung von Gegenständen, und doch wie leer und tot das Ganze! Welch ein Aufwand von Farben, aber ohne Übereinstimmung zueinander und Ton im Ganzen! Welch eine Berechnung auf Wirkung, oder eigentlicher, welch eine Verrechnung der Wirkung! Hell gegen dunkel im grellen Gegensatz ist nicht genug, um eine schöne Wirkung hervorzubringen! Aber wie groß der Wust von Dingen auch ist, so hier wirken sollen, die armselige Nacktheit und geistige Blöße vermögen sie doch nicht zu decken. Dies Bild gleicht einer Trödelbude, wo vieles durcheinanderliegt und aufgehäuft ist, aber nichts zueinander paßt. Der Maler mag wohl, nach dem Bilde zu schließen, ein aufgeblähter Mensch sein, manches wissen, aber ohne Gefühl als die belebende Seele alles Wissens.

11.

Man sagt von diesem Maler, er habe den Pinsel in seiner Gewalt. Wäre es wohl nicht richtiger zu sagen, er stehe unter der Herrschaft seines Pinsels? Nur um durch Eitelkeit im Malen zu glänzen und Pinselfertigkeit zu erlangen, opferte er das Höhere: Natur und Wahrheit — und erlangte so die leidige Berühmtheit, als praktischer Maler zu glänzen.

12.

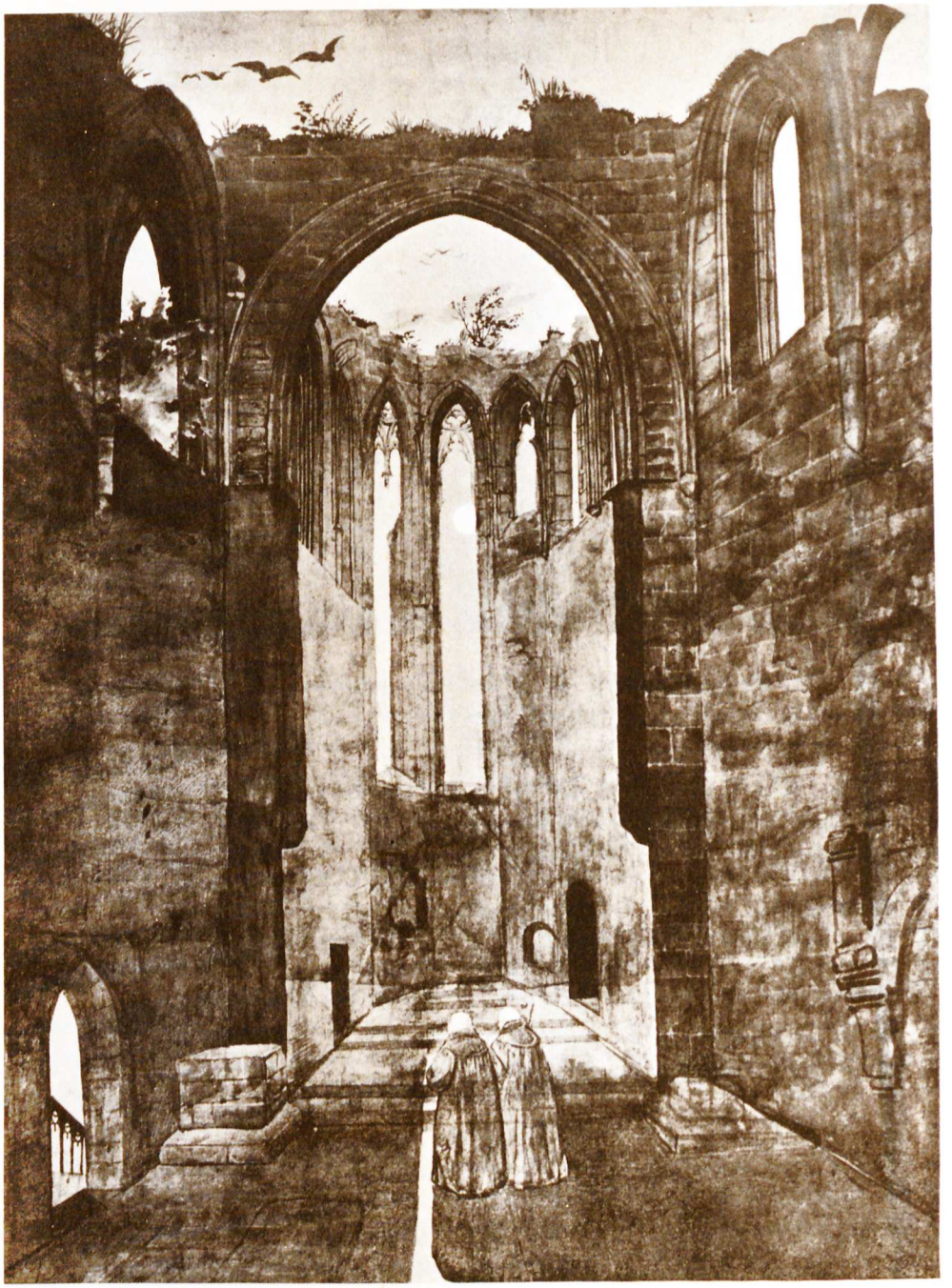
Wenn doch N. N. lieber in dem ihm seiner Natur nach angewiesenen engen Kreise bliebe, wo er schon so manches Schöne geleistet. Was soll z. B. hier mit einem Male das Kreuz? würde nicht an dessen Statt viel besser ein wiederkäuender Ochse sich dahin gepaßt haben? Äfft doch nicht gleich alles nach, wenn ihr euch nicht berufen dazu fühlt!

13.

Viele Bilder habe ich heute gesehen, der größte Teil schmeckt nach Fabrik, viele nach Akademie, und ein kleiner Teil ist allenfalls eigene Schöpfung zu nennen.

14.

Der Mensch richtet seinen Mitmenschen nach dem, was er getan und wie er gehandelt, und kann auch wohl nicht anders; aber das höchste Wesen richtet nach dem, was der Mensch unterlassen



und wie er sich selbst bekämpft; nur der, so das Wahre durchschauet und ins Verborgene sieht, richtet recht.

15.

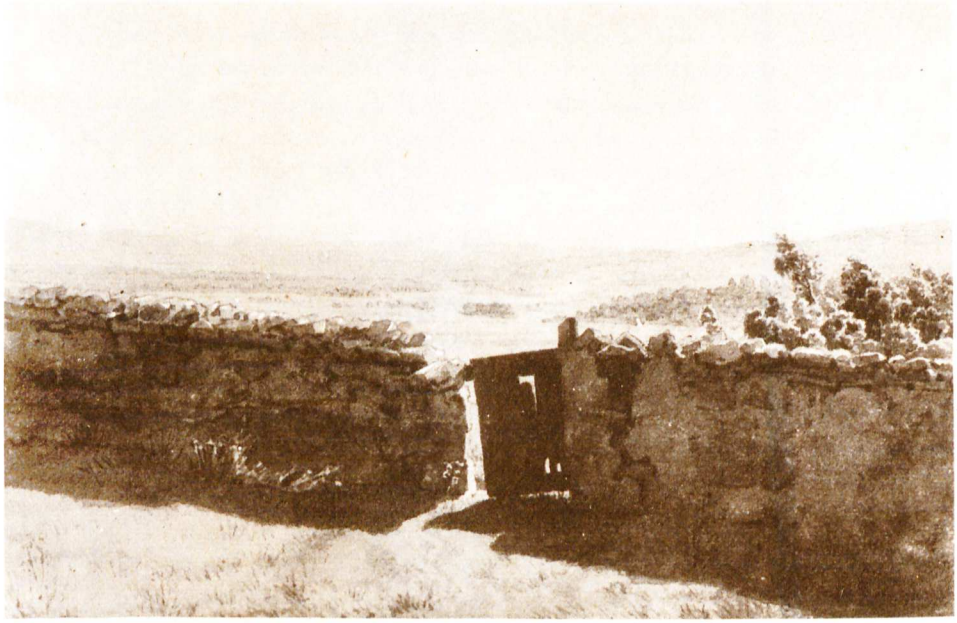
Zwei Hälften machen ein Ganzes, wer aber halber Musiker und halber Maler ist, ist immer nur eine ganze Halbheit. So mag es wohl auch ganze Viertelheiten geben, und noch mehr als das — unsere Schulen scheinen es darauf anzulegen.

16.

Man sieht in diesem großen Mondscheinbilde von dem mit Recht berühmten Fingerkünstler N. N. mehr, als man zu sehen wünscht, und als der Wahrheit gemäß bei Mondschein gesehen werden kann. Was aber die ahnende, fühlende Seele sucht und recht in jedem Bilde zu finden verlangt, sieht man hier so wenig als in allen Bildern des N. N. Stünde es in der Macht des Malers, statt so vieler erfundener Bilder lieber einige wenige tief empfundene Bilder zu malen, seine Zeitgenossen und die Nachwelt würden es ihm mehr Dank wissen.

17.

Jedes Bild ist mehr oder weniger eine Charakteristik dessen, der es gemalt; so wie überhaupt in allem Tun und Lassen eines jeden sich der innere geistige Wert ausspricht. — Je deutlicher aber und bestimmter und übereinstimmender alles Tun und Handeln und Schaffen im Einklange steht, je rechter, je bestimmter ist auch wohl der Mensch — entweder gut oder schlecht.



18.

Der liebe Gott läßt zwar seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte und spannt den Bogen der Gnade aus über die ganze Erde; will aber der Maler, und überdies bei den Unvollkommenheiten der Mittel, die ihm zu Gebote stehen, einen Regenbogen darstellen, so muß er auch diese himmlische Erscheinung über eine dem erhabenen Gegenstande würdige Landschaft ausspannen und nicht, wie N. N. hier, über ein paar wohlbekannten Bierkneipen sie erscheinen lassen. — Es soll hiermit keineswegs gesagt sein, daß es unbedingt eine ganz besondere Gegend sein müsse, etwa eine große Schweizer Partie oder das unbegrenzte Meer, sondern ein bloßes Kornfeld wäre hinreichend oder sonst ein einfacher, aber nur würdiger Gegenstand.

19.

Die Maler üben sich im Erfinden, im Komponieren, wie sie es nennen; heißt das nicht etwa mit andern Worten: sie üben sich im Stückeln und Flicken? Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein.

20.

Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere, von außen und innen.

21*

Ein Wort gibt das andere, wie das Sprichwort sagt, eine Erzählung die andere, und so auch ein Bild das andere. Jetzt arbeite ich wieder an einem großen Gemälde, das größte, so ich je gemacht, 3 Ellen 12 Zoll hoch und 2 Ellen 12 Zoll breit. Es stellt ebenfalls, wie das in meinem letzten Briefe erwähnte Bild, das Innere einer zerfallenen Kirche dar. Und zwar habe ich den schönen noch bestehenden und gut erhaltenen Dom zu Meißen zum Grunde gelegt. Aus dem hohen Schutt, der den inneren Raum anfüllt, ragen die mächtigen Pfeiler mit schlanken, zierlichen Säulen hervor und tragen zum Teil noch die hochgespannte Wölbung. Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin und aus dem zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit und anderes Verlangen nach Klarheit und Wahrheit hervorgegangen. Hohe, schlanke, immergrüne Fichten sind dem Schutte entwachsen, und auf morschen Heiligenbildern, zerstörten Altären und zerbrochenen Weihkesseln steht, mit der Bibel in der linken Hand und die rechte aufs Herz gelegt, an die Überreste eines bischöflichen Denkmals gelehnt, ein evangelischer Geistlicher, die Augen zum blauen Himmel gerichtet, sinnend die lichten, leichten Wölkchen betrachtend. —

* *Dieser Aufsatz ist vielleicht der letzte, welchen er niederschrieb, auch ist er offenbar unbeendigt. In dem Nachlaß des Künstlers findet sich noch die sorgfältige Untermalung des Bildes, von dem hier die Rede ist.*

Verzeichnis der Tafeln

I
SEGELSCHIFF
Kunstsammlung Chemnitz

II
HAFEN VON GREIFSWALD
National-Galerie Berlin

III
KREIDEFELSEN AUF RÜGEN
Sammlung Rheinhart, Winterthur

IV
DER MORGEN
Hannoversches Landesmuseum, Hannover

V
DER NACHMITTAG
Hannoversches Landesmuseum, Hannover

VI
DER EINSAME BAUM
National-Galerie Berlin

VII
LANDSCHAFT MIT REGENBOGEN
Staatliche Kunstsammlung Weimar

VIII
SONNENUNTERGANG AM MEER
National-Galerie Berlin

IX
SEGELBOOT IM MONDSCHEIN
Städtische Sammlung, Leipzig

Verzeichnis der Textabbildungen

S. 7: Klosterruine Eldena (1801)
Staatsgalerie Stuttgart

S. 9: Blick aus dem Fenster (1805)
Albertina, Wien

S. 10: Sächsische Landschaft (1803)
Kunsthalle, Bremen

S. 11: Burgruine (1806)
Sammlungen Haus Wettin

S. 12: Frühling (um 1810)
Hamburgische Kunsthalle

S. 13: Winter (um 1803)
Hamburgische Kunsthalle

S. 15: Ahornbaum (1812)
Kunsthalle, Bremen

S. 16: Hünengrab am Meer (1806)
Staatliche Kunstsammlung, Weimar

S. 17: Der Königsstuhl auf Rügen (um [1801)
Kupferstichkabinett, Berlin

S. 18: Baum mit Krähen (1824)
Folkwang-Museum, Essen

S. 19: Baum im Nebel (um 1820)
Wallraf-Richartz-Museum, Köln

S. 21: Klosterruine Oybin (1814)
Staatl. Moritzburg-Museum, Halle

S. 22: Kloster Eldena (1815–1820)
Heimatmuseum, Greifswald

S. 23: Landschaft mit zerfallener Mauer
Hamburgische Kunsthalle [(1830)

Die Wiedergabe der Tafel VII erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verlages nach dem originalgetreuen farbigen Piperdruck

Abb. S. 12, 13 und 23: Aufnahme Franz Rompel, Hamburg